

ENTREVISTA INTERVIEW

MÁRCIA DENSER:

*A LUCIDEZ DA CONSCIÊNCIA PERVERSA
OU “MIRISOLA É TÃO BOM QUANTO EU”*

Cris Gutkoski

Mestre em literatura e semiótica pela PUCSP e pesquisadora do Centro Cultural São Paulo, Márcia Denser faz o percurso da ficção à teoria. Ela estreou como contista em 1977, foi alcunhada de “musa dark” pelo colega Caio Fernando Abreu nos anos 1980 e hoje prossegue publicando narrativas curtas, paralelamente ao trabalho de coordenadora de oficinas de criação literária. A escritora separa as lides da ficção e da teoria com a seguinte imagem: fazer literatura é descer uma ladeira de costas, rindo e correndo; estudar a obra ficcional, a própria e a dos outros, é encarar o monstro subindo a ladeira a pé.

A entrevista foi concedida em Porto Alegre em 6 de novembro de 2004, após as duas tardes da oficina Estúdio do Texto, ministrada no Centro Cultural Erico Verissimo. Diante de dez alunos, ela defendeu a necessidade de saber escrever sob a pressão do tempo, exigiu a redação de exercícios sobre retratos e deslocamentos espaciais e ouviu a leitura de todos os textos. Explicou com paciência o que as descrições tinham de clichês e como era possível salvá-las: pelos recursos do humor, da memória, do fluxo de consciência.

A contista tem nove livros publicados: *Tango Fantasma* (1977), *O Animal dos Motéis* (1982), *Exercícios Para o Pecado* (1984), *Muito Prazer* (1984), *O Prazer é Todo Meu* (1984), *Diana Caçadora* (1986), *A Ponte das Estrelas* (1990), *Toda Prosa* (2002), *Diana Caçadora/Tango Fantasma* (2003). Também participa das antologias *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século XX*, *13 Maneiras de Amar* e *O Decálogo*. Contos seus como *O vampiro da Alameda Casabranca* e *O último tango em Jacobina* revelam uma mistura incomum de pornografia e lirismo: os objetos sexuais são homens, um poeta e um mecânico, manipulados por mulheres desencantadas.



CG: Que tal ter sido chamada de “Henry Miller de saias” nos anos 70?

MD: Isso foi o Ignácio de Loyola Brandão que inventou, em 1977 ele era editor da revista *Lui* brasileira. Loyola dizia que *Tango Fantasma*, meu primeiro livro de contos, era “toda a sabedoria sexual de uma mulher em 108 páginas”. Ele tem um poder de síntese incrível e foi o primeiro que topou a parada de apostar em mim. Eu só tinha 24 anos. Quando o Loyola escreveu uma notinha na *Lui* dizendo que “Márcia Denser era o Henry Miller de saias”, no outro dia eu vendi trezentos livros... Quer dizer, ele vendeu essa imagem. *Tango Fantasma* foi lançado em fevereiro de 1977 e estourou em termos de crítica jornalística. As pessoas perguntavam quem era aquela maluca e diziam “isso não é pornografia, isso é literatura, mas muito ousada”. Para a época, evidentemente. Moacir Amâncio, que naquele tempo era editor da *Folha de S. Paulo*, abriu uma página inteira para o meu livro com o título: “Márcia Denser, a primeira escritora brasileira pós-pílula”. Para um autor estreante, isso era quase impossível de acontecer. Depois da revolução sexual e do feminismo, a mulher podia enfim escrever como um homem, mas com discurso não-falocêntrico.

CG: Como conseguiu ser publicada tão jovem?

MD: Naquela época, o momento político era extremamente favorável para as revistas literárias. Em São Paulo foi lançada a revista *Escrita* e eu ganhei o concurso literário mensal, assim como vários outros autores que hoje são consagrados: Osman Lins, João Gilberto Noll, Nélida Piñon eram colaboradores, o Caio Fernando Abreu era correspondente da revista. Eram publicados escritores inéditos ou já consagrados e o concurso mensal era bem importante. Saiu o conto *Tango Fantasma*, que mistura letras de tango. Até hoje tem muito tango na minha literatura, por causa dos meus pais. Meu primeiro guru, o Hamilton Trevisan, crítico e tradutor de Faulkner, era um dos editores da *Escrita*. Ele me direcionou no sentido da literatura, não havia oficinas literárias, era preciso ter gurus.

CG: Como influenciou na sua criação o regime ditatorial no Brasil, de censura e repressão?

MD: Passei batido.

CG: Como conseguiu?

MD: A minha literatura, no nível epidérmico, não tem como tema a política. Tem outro tema, muito mais sério, que são as relações de poder entre homem e mulher no sentido profundo. Porque as relações de poder interferem no corpo da mulher, também no sentido do público e do privado. Há lugares no mundo onde a mulher não tem direito a fazer aborto, o corpo vira uma coisa pública, é horrível essa interferência. O casamento monogâmico mantém a sociedade patriarcal em pé, mantém a família, a tradição e a propriedade. As relações de poder questionadas no meu trabalho vão muito mais fundo do que um mero regime de generais. Essas demolições, esse espezinhar de decálogos ainda estão sendo feitos no meu trabalho.

CG: Por que é importante escrever?

MD: Nem posso responder. Para mim é visceral. Escrevo porque... por que o rouxinol canta? É natural para mim. Não sei se é uma vocação, mas é algo que atende à necessidade de comunicação de um sujeito escritor que pretende fazer avançar o pensamento no tempo, dar uma contribuição importante. Embora eu faça toda uma transferência para a minha personagem e tudo o mais, sei que a Diana Marini é um arquétipo. Corri o risco de ela se apoderar de mim e eu querer ser ela, quase dancei. A memória de Diana Marini está no meu livro, pela editora Objetiva, na coleção Tarja Preta. Os meus deslocamentos para personagens começaram com Madalena, a garota do *Tango Fantasma*, que morreu e se transformou na Diana. Hoje eu tenho uma terceira personagem que é a Júlia Zimmel, uma mulher madura, de mais de 40 anos, judia, descendente de alemães. Mas eu procuro não explicar demais o meu trabalho enquanto estou fazendo. De dez anos para cá, desenvolvi a postura crítica, que é mais ou menos assim: aquela ladeira que você desceu de costas, rindo e correndo, fazendo ficção, você agora tem que subir de frente, olhando na cara do monstro.

CG: É uma imagem bonita.

MD: Essa é a posição crítica, explicar o que você está fazendo, não deixar para outro crítico escrever. Júlio Cortázar tinha forte consciência crítica a respeito da própria obra e de certa forma ele a despertou em mim, depois de ler *Valise de Cronópio*, uma obra de ensaio terrivelmente maravilhosa. Cortázar é um grande escritor que é também um grande crítico.

CG: E a leitura de Borges, que marcas deixou?

MD: Borges é universal, a linguagem dele dá inveja, é um gênio absoluto, o gênio da concisão. Ele transformou ensaio em ficção e isso é muito difícil. O que Borges faz é único.

CG: Sua produção alterna conto e novela. Há diferenças na dificuldade de compor esses dois gêneros? Na oficina inclusive fez a defesa do “escreva sem pensar”.

MD: A diferença é na postura criativa. A crítica aniquila a criação, isso é um postulado cortazariano. Se você fica pensando muito, você não escreve. Eu mando bala até botar o ponto final, não importa que algo esteja errado. Agora, a postura para escrever um conto, uma crônica, uma resenha ou um romance é distinta. A postura também muda quando te encomendam um texto, por exemplo, de trinta páginas. A gente diz que um conto redondo tem 180 linhas. Numa novela, as primeiras 180 linhas já são um conto pronto, a novela precisa se resolver na primeira parte. Mas o conto tem um núcleo que pode ser aberto sem aniquilar o assunto. O conto tem uma urgência, uma necessidade, você sente a puxada.

CG: Cortázar dizia que o conto é a queda livre.

MD: O conto exige intensidade e tensão. É como arrancar um bicho das suas costas. O conto *Relatório final*, por exemplo, eu precisei escrever para não me matar. Tive uma experiência horrível e precisava me livrar dela. Fiz 180 linhas sem parar, nunca mexi uma vírgula e botei ponto final. É o fluxo de consciência de uma mulher bêbada que precisa fazer um relatório, mas não consegue. É a antilinguagem burocrática. O texto saiu pronto. Há pessoas que lêem esse conto e passam mal, é uma experiência eró-

tica extremamente negativa, repugnante, etc. Mas o nojento está embaixo do texto: o homem está morto lá em Osasco e a mulher, que mora no Morumbi, só pensa que amanhã irá a uma puta festa. Consolida-se aí uma coisa que o Marcelo Mirisola está levando às últimas conseqüências: a consciência perversa do brasileiro, ou a má consciência coletiva. Quem fala pelo meu narrador de *Relatório final* é a má consciência coletiva pós-moderna: eu penso o pior possível do outro, quero que ele se foda e que eu fique numa melhor. Eu denuncio essa ausência de consciência na minha literatura.

CG: Sua ficção e a de Marcelo Mirisola fazem uma mistura singular de pornografia e lirismo.

MD: Pornografia, lirismo e lucidez. Tem por aí, na literatura brasileira hoje, toda uma linguagem que é opacizante, obscura, mas a nossa linguagem é muito lúcida, fica muito claro o que a gente está querendo dizer. A gente é racional e se reveste da armadura da globalização: cartões de crédito, *traveller check*, metralhadoras. A grande *persona* globalizada é isso.

CG: É o idiota global, de que fala o romance mais recente do João Gilberto Noll.

MD: Introjetamos tanto a globalização que o nosso verdadeiro rosto é desumano. Mas o Noll é vitimado. Eu e Mirisola sabemos que somos vitimados, sabemos que estamos fodidos, mas o nosso trabalho na verdade quer despertar a consciência nas pessoas.

CG: Já se pode considerar Mirisola um sucessor da sua literatura?

MD: Não, não. Ele tem uma linguagem muito semelhante à minha e eu falei assim: “Finalmente chegou um cara com tanto talento quanto eu”. Esperei trinta anos para ler um escritor com talento igual ao meu. O Noll escreve muito bem e depois de um certo tempo está escrevendo melhor. O Caio Fernando Abreu não era tão técnico. Na minha linha, a da consciência perversa, eu era melhor do que o Caio, que também trabalha a questão urbana, pós-moderna, perversa. O Caio por excelência tem o discurso da inversão de papéis, não apenas por ser homossexual. Tem um conto em *Morangos Mofados* em que o paciente disseca o médico, o Caio é brilhante em inverter a relação de poder.

CG: A sua relação com o Caio Fernando Abreu era de amizade?

MD: Sim, era uma afinidade eletiva. A convivência era reticente porque o Caio era homossexual e os homossexuais têm problemas com amigas femininas. Eu estava namorando e tal, não era aquele tipo de mulher horrorosa, sabe, amiga de bicha? O Caio dizia “vamos visitar a Jaqueline”, e a Jaqueline pesava cem quilos. Mas a relação entre escritores era boa: ele admirava o meu trabalho e eu o dele. A gente sabia que era do mesmo tamanho.

CG: O que geração dos anos 70 deve a Raduan Nassar?

MD: Acho que eu não devo nada a Raduan Nassar. O trabalho dele é muito bom, numa linha regionalista tardia. Aquele torneio frásico é só dele, é um idioleto. Ninguém imita o Raduan. Ele deu o recado com *Lavoura Arcaica* e *Um Copo de Cólera*.

CG: Quem são os paradigmas inspiradores da literatura brasileira contemporânea?

MD: Rubem Fonseca, claro. E Dalton Trevisan. A primeira lufada veio com Trevisan, aquela coisa do “ah, então a gente pode escrever assim...”, isso nos anos 60. Também Rubem Braga e todos os cronistas daquela época, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, eles eram brilhantes, propiciavam o contato com a modernidade no dentista, não precisava ir até a biblioteca. Você abria a revista *Manchete* no dentista e tinha lá Paulo Mendes Campos, Rubão, Stanislaw Ponte Preta era o mais simplezinho. Nos anos 70, Rubem Fonseca estourou com o grande livro dele, *Feliz Ano Novo*. Ali já era a cidade de Deus.

CG: Já era a cidade murada, a casa com grades.

MD: Rubem Fonseca despojou a prosa de todo o travessão, das aspas, fez uma limpeza dos signos na dicção e até uma diagramação diferente. Mas a obra dele, acho, acaba com *O Cobrador*. Os romances mais recentes não contam, ainda que a universidade queira que eles contem. Eu gosto de *Agosto*, mas é livro encomendado. Os últimos são péssimos, livros de punheta. Rubem Fonseca já concluiu a obra dele faz tempo, um escritor precisa saber quando parar de escrever.

CG: José Saramago passou dos 80 anos e continua lançando romances.

MD: E alguém agüenta ler Saramago? Eu não consigo. Também não consigo ler António Lobo Antunes. Que saco. Eles são saudosistas, passadistas. Tem muito escritor português bom, mas Portugal é insular, virou as costas para o mundo e morre de medo do Brasil. A literatura deles é sempre o mesmo assunto: as caravelas, a puta que pariu, o ano de 1500, ah, saco.

CG: Quando e como começou a dar oficinas de criação literária?

MD: Foi nos anos 90. A necessidade é a mãe das invenções, eu estava desempregada, tinha saído da agência de publicidade onde trabalhava. Para sustentar uma oficina com mais horas de duração, era preciso alguém que pudesse treinar junto com os novos autores, um jovem escritor precisa de realimentação e é isso que a minha oficina propõe: o *start* e a realimentação. Sozinho, um escritor vai murchando. Aí pensei em termos de laboratório, em campos e articulações a serem isolados, e a semiologia me ajudou. Qual é o texto mais simples, como aumentar a dificuldade? Fui descobrindo postulados e estudando a respeito. Eu faço uma pré-seleção dos alunos. Hoje as pessoas escrevem sob pressão, em dez ou quinze minutos, mas nos anos 90 isso não existia de jeito nenhum, eles suavam. Eu escrevia junto com os alunos até a terceira oficina. Tem um conto meu dessa época ainda inédito, chamado *Horizontes*, com 60 linhas, que é glorioso. Tinha acabado de levar um fora do meu namorado, precisei dar aula e produzi um conto na hora. Quando escrevo sob intensa emoção, sou um demônio. O título serve para negar os horizontes de uma relação sem futuro.

CG: As suas oficinas são realizadas por meio de convite?

MD: Eu prefiro ser convidada. A primeira aula é uma palestra, como foi aqui na Feira do Livro de Porto Alegre. Não posso ficar dando curso pela Internet porque podem copiar. Cada passo, cada exercício do Estúdio de Texto é medido e pensado, têm as suas decupagens.

CG: Qual é a parte mais difícil numa oficina de criação?

MD: É o empenho dos alunos, eu me empenho por inteira e exijo isso dos alunos, não posso fazer o serviço deles. No Brasil as pessoas ainda acham que a oficina de criação literária é opcional. A minha sistematização da oficina talvez resulte num trabalho de pós-doutorado.

CG: Há recompensas? A sua ficção se alimenta das oficinas?

MD: Tenho o sentido de missão também. De repente, um professor não saberia fazer o que estou fazendo. As pessoas têm que ser úteis e eu estou sendo útil. Isso não é pouco. Não é só a minha literatura que vai influenciar outros escritores. Se você não é útil, você é dispensável.

CG: Em que pesquisa está trabalhando atualmente?

MD: Trabalho na divisão de pesquisas do Centro Cultural São Paulo, que é um departamento da Secretaria Municipal de Cultura. Junto com a cinemateca, esse é o único órgão de pesquisa profissional fora da universidade, em São Paulo. Somos mestres, doutores, sobretudo especialistas com notório saber. O primeiro diretor foi Paulo Emílio Sales Gomes. Décio Pignatari ocupou o cargo que hoje ocupo na literatura. Cada área tem projetos autônomos. Um projeto da minha área é, por exemplo, analisar o *boom* literário dos anos 70 no Brasil. Outro projeto são as interfaces da literatura com cinema e teatro. Eu ganho dinheiro com isso e é muito legal: a gente faz debates, edita, publica. As publicações têm distribuição gratuita. Na gestão passada nós fizemos a cronologia das artes, de 1975 a 1995, com cinema, teatro, arquitetura, literatura, música...

CG: A sua oficina também funciona como “pronto-socorro da mídia”. Quais os limites da crítica literária produzida hoje em jornais e revistas de grande circulação?

MD: São muitos os limites, o primeiro é o tamanho do texto, são só 40 linhas. É muito pouco. Na minha época, quando comecei a escrever, a

crítica era mais séria, os professores escreviam em jornais e revistas. As imposições financeiras sobre os jornais mataram a crítica, hoje as vendas no mercado são a instância maior de valoração do autor. Mas a universidade existe e é ótimo que ela exista. Só que houve uma mudança: a academia se fechou no corporativismo, os professores não se pronunciam sobre os autores dos anos 90. Na minha geração, Antonio Candido se posicionava. Eu trabalho com Walnice Nogueira Galvão, Antonio Dimas, Roberto Schwartz. Eles acham que a geração dos anos 90 é apenas continuísmo dos anos 70. Mas são vários os escritores bons por aí: Marçal Aquino, André Santana...

CG: Fernando Bonassi faz literatura para ser lida em jornal, não?

MD: O Bonassi, nossa, o texto dele é paradigmático dos anos 90, fragmentário, mostra a cidade como um monte de lixo. Mas há outros caminhos, de maior resistência, como a literatura que faz o Bernardo Ajzenberg, por exemplo. O projeto poético dele é sério, tem pretensão estrutural e melhora a cada livro. O brasileiro não é escritor de romance, ele se movimenta melhor na narrativa curta.